

EXILIO – RESISTENCIA – VANGUARDIA.
LA PELÍCULA *ORG* DE FERNANDO BIRRI*

Sucede a finales de 1978. Revitalizando cierta costumbre artística de las declaraciones de principios, Fernando Birri, nacido en 1925 en Argentina, titiritero ambulante, estudiante y asistente en los talleres del neorrealismo italiano, fundador de la primera escuela de cine documental de América Latina en Santa Fe, pionero y visionario pensador del Nuevo Cine Latinoamericano¹, firma su "Manifiesto del Cosmunismo o Comunismo Cósmico". Resume ahí la experiencia de la gestación de una película, que duró 10 años, 8 meses, 14 días, al declarar el grado cero de la escritura cinematográfica, apuntando al "no-film" llamado *ORG*. Postula en el manifiesto:

[...] tico vísceras pensantes cosmunismo comunismo cósmico y mágico por un cine cósmico delirante y lumpen totalmente discutible por sus métodos y tiempos de rodaje y de montaje locura y rigor tomados de la mano fabricación de un poema o de una novela choque artesanía vs. industria (pero toda la operación es una demostración que se puede poner en práctica la utopía).²

Los comentarios, grabados después de la primera proyección privada de *ORG* ante profesionales y estudiantes, el 9 de marzo de 1979, en Roma, son reveladores. "Es excesivo, es incomprensible,

* Los textos que acompañan las fotos presentadas al final del presente artículo corresponden a comentarios del público después de la primera proyección privada de *ORG*, el 9 de marzo de 1979.

1 Acercamientos complejos a la obra y la vida de Fernando Birri se permiten a través de las siguientes publicaciones: Gerry H. Araya, "Auskünfte über Fernando Birri" (I y II), en *Beiträge zur Film- und Fernschwissenschaft*, Berlin 1987: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR "Konrad Wolf", núms. 28, 29; *Fernando Birri – pionero y peregrino*, Buenos Aires 1987: Contrapunto, 1987; *Fernando Birri, Materialien und Dokumente*, zusammengestellt von Peter Kürner, Oberhausen 1987: Westdeutsche Kurzfilmtage; *Fernando Birri. Il nuovo cinema latinoamericano* a cura di Dorianio Fasoli, Roma 1988: Edizioni Associate.

2 Fernando Birri, *Manifiesto del Cosmunismo o Comunismo Cósmico*, Roma 1969/1978; Archivo de Fernando Birri, Roma/La Habana.

pertuba, trastorna, no hay experiencia precedente"³, señalaron muchos. El distribuidor Sandro Signetto expresó: "Yo me sentí como uno de esos espectadores que en el 'Cabaret Voltaire' de Ginebra presenciaban los primeros espectáculos de los surrealistas [...] y afuera corría el 1919."⁴

La primera proyección pública de *ORG* el 31 de agosto de 1979 en La Biennale di Venezia fue un acontecimiento sensacional. A partir de entonces la vida del film ha sido algo atrofiada. Terence Hill, uno de los principales protagonistas, poseedor de los derechos desde una fase económicamente muy precaria de la producción, se resiste a autorizar las muestras públicas. ¿Será la excentricidad de la imagen de la figura de ZOHOMM que se contradice con las preferencias de un actor tan exitoso? No obstante, la vigencia de la película ha crecido violentamente. Si la historia del cine, en la actualidad, está marcada por una cantidad desmesurada de filmes prescindibles, queda por descubrir *ORG* como aporte para vitalizar la condición del cine en el mundo a finales del siglo XX.

La sensación entre los espectadores fue y sigue siendo desconcertante. Lo que hasta entonces en los clasificadores cinematográficos solía denominarse 'cine experimental' se presenta, por mano de un latinoamericano, en dimensión insólita. El enfrentamiento que visualiza el film de todo un conjunto de normas de lenguaje, de configuración y recepción del mundo cinematográfico, por un lado, y su concepto totalizador, por otro, (la "micro-utopía" llamada, por ejemplo, "imagófago"⁵) hacen evocar el término 'cine vanguardista'. El mismo no puede prescindir de una ubicación dentro de un contexto mayor de referencias. Da a entender Fernando Birri que concibió *ORG* como película 'vanguardista', pero no 'de vanguardismo'⁶.

3 Comentarios grabados después de la primera proyección privada de *ORG* el 9 de marzo de 1979, Archivo de Fernando Birri. El proceso de la gestación de *ORG* incluía un constante y minucioso trabajo de reflexión del cual salió una variedad de material escrito de notas de diario, comentarios, cartas, ideas e inspiraciones. Hasta el presente no se ha publicado como conjunto y sólo escasamente en fragmentos lo que nos lleva a citar como fuente el archivo mismo de Fernando Birri.

4 Ibid. Al parecer Signetto se refiere al 'Cabaret Voltaire' de Zurich.

5 Fernando Birri, *Comentarios de taller*, Archivo de Fernando Birri.

6 Hermann Herlinghaus, "Conversación con Fernando Birri", La Habana 1987, manuscrito, p. 17.

El método calificante aquí utilizado es asociativo en la medida que el film revela parte de sus secretos mediante una comparación con las estéticas renovadoras de las vanguardias en Europa. A la vez, el método pretende ser historizador por cuanto recurre a una conciencia terminológica abierta hacia los problemas de una llamada "modernidad periférica", sus energías críticas y prospectivas. Tal expresión, en el sentido que le confiere la crítica argentina Beatriz Sarlo⁷, es visto como un desafío para problematizar la noción de una modernidad desde una perspectiva latinoamericana, así como un marco teórico (aspecto general) que da cabida a los múltiples fenómenos de la vanguardia (aspecto particular) relacionada con el pensamiento y las prácticas de artistas e intelectuales de América Latina. "Cósmicas" denomina el argentino Fernando Birri sus preocupaciones; es decir, globales desde un horizonte que queda por examinar.

El título del film, explica Birri, es tan complejo como simple, igual a FERMAGHORG, nombre con el cual lo firma. Un "no-film" que desindividualiza las estéticas de la imagen como el cine de autor, por ejemplo, no puede, por consiguiente, adjudicar autoridad alguna al personaje del director. *ORG* es una palabra inventada y es también la raíz de muchas otras. Todas las palabras que uno pueda derivar de -org- funcionan como títulos⁸. 'Enigmas del organismo', 'misterios del organismo', 'des-organización de los tiempos', etc.

7 Véase Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires 1988: Ediciones Nueva Visión. La crítica argentina muestra que primero en la metrópoli del Cono Sur se vivía los choques y cambios tanto sociales como culturales que la urbanización capitalista le deparó a una sociedad atrasada en América Latina. Es ahí donde la llamada literatura latinoamericana moderna tiene uno de sus puntos de partida más importantes. La autora lo evidencia, por ejemplo, indagando en el contexto cultural y cosmos narrativo de Roberto Arlt y en las preocupaciones que comienzan a mover a un Jorge Luis Borges llevándolo a publicar su "Historia universal de la infamia" en 1935. – Actualmente, el debate en torno a la modernidad está recibiendo nuevos matices en la medida en que el pensamiento "postmodernista" también incentiva a mirar hacia las "periferias" del progreso civilizatorio. (Véase Carlos Rincón, "Postmoderne und lateinamerikanische Literatur", en *Sturzflüge. Eine Kulturzeitschrift*, 27 (1989): 31-34, Bozen/Wien – La riqueza de la perspectiva periférica, en términos culturales, reside en el hecho que a partir de la cesura descrita por Sarlo, muchos artistas de América Latina se conciben sujetos cuya identidad cultural e histórica – igual a la de sus pueblos – es un problema universal no resuelto.

8 Véase "Hacia una historia oral del documental en el Cono Sur, Primera parte: Fernando Birri – pionero y peregrino", en *C-CAL*, Revista del Nuevo Cine Latinoamericano, I, 1 (1985): 72, Mérida.

El acercamiento propuesto parte de la premisa que es imposible describir el film. Este pretende colocarse en relación con el espectador a nivel de experiencia; de búsqueda de experiencia, difícil pero necesariamente compartible, en un plano visceral, subconsciente, más allá de la razón. Comenta el creador: "es un film vitalístico, energético, transmisor de estímulos", "no aplicación sino recuperación de la escritura automática surrealista transmutada en 'montaje automático'",⁹. La obra, que dura 2 horas y 57 minutos, constituye un conjunto de manchas visuales, un mundo atomizado, un centelleo constante atravesando la pantalla, acompañado de fragmentos musicales, sonoros, vocales que, por sí solos, son indescifrables. Mientras un largometraje de ficción promedio posee entre 600 y 800 secuencias montadas, el número de empalmes en el negativo de *ORG* se suma a 26625, logrado en 8340 horas de trabajo de tres mujeres. En la banda sonora (un año de composición), con 616 bandas de premezcla y 429 de mezcla, se han sintetizado una duración original de 102 horas de conversación, ruidos, música, incluyendo 500 efectos de repertorio. La clasificación del color, desde el punto de vista cuantitativo, con su 6524 cambios de luces, es un trabajo equivalente al de 10 películas (promedio habitual 700 cambios de luces por película). Se registran 257368 fotogramas y una cantidad de material virgen usado de 419922 metros de película cinematográfica de 33 tipos diferentes¹⁰; datos que son atípicos, digamos excesivos, dentro de cualquier catálogo de producción.

Se visualiza como en un caleidoscopio una multitud de más de 300 protagonistas hipotéticos. Entre ellos, se encuentran Salvador Allende, Johann Sebastian Bach, Roland Barthes, Juan Bautista Degollado, Los Beatles, Jorge Luis Borges, Hieronymos Bosch, Pieter Brueghel, Cohn-Bendit, Julio Cortázar, Salvador Dalí, Leonardo da Vinci, Charles de Gaulle, Alexander Dubcek, la Flor Azteca, Albert Einstein, Federico Fellini, la Escuela de Cine Documental Santa Fe, Sigmund Freud, Yuri Gagarin, Dolorcito Gaitán, Gabriel García Marquez, Carlos Gardel, Hermann Hesse, Ernesto "Che" Guevara, John Lennon y Yoko Ono, King Kong, Adolf Hitler, Kodak, Ku Klux Klan, Paul Klee, Charles Lindberg, Lenin, Nikita Kruscev, Vladimir

9 Fernando Birri, "Algunos aspectos de la elaboración técnica de *ORG*", p. 1: Archivo de Fernando Birri.

10 Véase *ibid.*, p. 4.

Mayakovsky, Thomas Mann, Mao Tse Tung, Karl Marx, Mona Lisa, Raquel Welsh, Homero, Marilyn Monroe, un niño guerrillero vietnamita, Richard Nixon, Aristóteles Onassis, Octavio Paz, Eva Perón, Stalin, Trotzki, Vivaldi, Walt Whitman, Zohar, Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band ..., y, además, abortistas, autómatas, mendigos, esqueletos, estudiantes, incomunicados, huelgistas, metalúrgicos, alquimistas, "divorcistas", radioactivos, campesinos y ofendidos.

El procedimiento estético que permite presentar tal pluralidad, es el principio del montaje-collage que, en sus raíces, se remonta al fotomontaje dadaísta que fue un invento berlinés (Grosz, Hausmann, Heartfield). Parafraseando a Benjamin, el que viene hacerse mago, es el camerógrafo-montajista. El espectador se siente involucrado en un conjunto abierto de signos que Fernando Birri – mostrándose precursor también en este sentido – lleva al extremo de un método videoclip indigerible por su barroquísimo caos audiovisual. El papel que el efecto prefabricado y masificable desempeña dentro de un sistema cultural industrializado (en el sentido que le confiere Umberto Eco) es contaminado a través de un antilenguaje, que duele tanto física como síquicamente, y que, por encima, no deja de originar símbolos explosivos de conotación política del siglo XX. En ese constante juego vienen corroídos, ora esquemas configurativos del cine de género (el Western, el Science Fiction, la película de horror, la love story), ora las autoridades políticas establecidas monolíticamente. En lo estético y en lo político resulta atacada cualquier autoridad discursiva que se base en un principio de *exclusividad*.

Es un tanto extraño que el film *ORG* todavía no se haya hecho pieza predilecta de lecturas postmodernistas, ya que parece manejar "en camino de exceso" la idea de una "pluralidad radical"¹¹. Pero lo que algunos, desilusionados por la crisis de la civilización entera, llamarían 'post', es en este caso nada menos que una víscera de la perspectiva de ese peregrino del Cono Sur sobre el proyecto de la modernidad en el mundo entero. Fernando Birri no se detiene en el afán de visualizar cesuras globales y cada vez más alarmantes. Quiere propulsar las fantasías hasta que se enfrenten a la visión de lo que

11 Véase Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, VCH, Acta Humaniora, Weinheim 1988, pp. 4, 5.

todavía es posible después de lo peor que le puede ocurrir a la humanidad. La crítica va acompañada de una actitud visionaria.

El film dispone sí de un núcleo narrativo que constituye, talvez, su cuarta dimensión (primera 'choque', segunda 'universo visual-sonoro atomizado', tercera 'signo de interrogación'). Birri lo llama "fábula ideológica para adultos perversos polimorfos"¹², ya que se hace secreta para disposiciones receptivas establecidas en estereotipos vigentes. La trama de *ORG* deriva de un antiguo cuento hindú perteneciente al ciclo *Las veinticinco historias del Vetala* (genio que devora cadáveres) narradas por el genio al Rey Vikramaditya. El cuento titulado *El dilema de la lavandera*, en 1936 ya había sido retomado en la novela corta *Las cabezas cambiadas*, de Thomas Mann. En 1967 Birri lo obtuvo en hindú original de Octavio Paz, quien era representante diplomático de México en Nueva Dehli.

El cineasta extrae la constelación conflictiva y la proyecta en un futuro post-apocalíptico. La historia visionaria: Se abre un tiempo algunos años después de la explosión del Gran Hongo atómico. Pocos seres habitan la tierra. Son ZOHOMM, alias Laser-en-los-ojos (representado por Terence Hill); SHUICK, alias Pétalo-Radioactivo (interpretado por la jugoslava Lidija Juracik); GRRR, alias Tuerca-Perdida (personificado por el negro Isaac Tweg Obn, del Camerún); el AVE FENIX y TODA LA MEMORIA DEL MUNDO, el viejo mago. El negro GRRR ayuda al amigo blanco ZOHOMM a conquistar a la amada SHUICK. Durante un weekend interplanetario de los tres, ZOHOMM, celoso, interroga sobre su mujer y el amigo a una vieja ruina electrónica: La Sibila Cibernética. Obtiene como respuesta una confirmación de sus sospechas y, desesperado, se corta la cabeza. El amigo, encontrándolo muerto también se mata decapitándose. SHUICK al descubrirlos se desespera y está por tirarse a un precipicio, cuando la detiene la Sibila que le concede devolver la vida a los dos amigos. SHUICK hará resucitar a los dos. Pero pega, por equivocación (¿o no?), a cada uno la cabeza del otro. Nace una disputa entre la cabeza de ZOHOMM (y cuerpo de GRRR) y el cuerpo de ZOHOMM (con cabeza de GRRR) para decidir con quien se irá ahora la mujer. Para resolver el dilema, los tres se dirigen a TODA LA MEMORIA DEL MUNDO, el antiguo sabio poseedor

12 Véase Fernando Birri, "La trama y sus fuentes", Archivo de Fernando Birri.

de la ciencia y cultura terrestres, que vive ahora en solitaria hibernación en un asteroide. La sentencia del maestro "Ilustre Comendatore" dará razón a la cabeza de ZOHOMM, dictando así felicidad a SHUICK y ZOHOMM. GRRR, con su nuevo cuerpo blanco, dolorido elige la vía del exilio.

Pasa el tiempo. A SHUICK le nace un niño, el nuevo cuerpo negro de ZOHOMM comienza a desteñirse y SHUICK recomienza a pensar en GRRR. Emprende un viaje intergaláctico con el hijo para ir a buscarlo. ZOHOMM la sigue en secreto y al fin la espía mientras hace el amor con GRRR. Nuevos celos e ira de ZOHOMM. Los tres amigos analizan posibles soluciones a su problema, pero, demasiado condicionados por su herencia terrestre, concluyen que inevitablemente la felicidad de dos de ellos provocará la infelicidad del tercero. Ante la alternativa de un equilibrio que su filiación egoísta les impide asumir, se autodestruirán, dejando al niño en herencia. Con él queda la esperanza de una vida más armoniosa¹³.

El núcleo narrativo no es nada de fácil de desentrañar. Debido a su semántica audiovisual que descalifica una mera aritmética de la razón y también de la emoción, *ORG* puede funcionar como 'experimento dialógico' en la medida en que conjuga texto-fábula y contexto-corpus asociativo. Oscila un anti-mundo entre happening y anti-film hasta que el espectador mismo deja de sentir una identidad integral, (si es que la tenía), es decir hasta que uno mismo se empieza a asumir mediante antinomias constantes.

Un ejemplo. Si se trata de penetrar el bombardeo de imágenes, (cada escena tiene centenares o millares de juntas) se vislumbra hacia el final de la película semejante heterogeneidad de destellos discursivos: Mientras se entrelazan fragmentos de la canción "Yesterday" y de una sinfonía clásica, ZOHOMM, SHUICK y GRRR están sentados en la arena de una playa con similar actitud de los tres monitos: no veo, no hablo, no escucho. "El comunismo significa placer de la vida" aparece como consigna de Lenin. SHUICK dice: "Yo podría vivir con dos hombres, también con varios." Pero el negro gime: "Ya no la quiero más." Los tres han dejado de entenderse. Pasan imágenes de cuadros de Georg Grosz. Cambiar de mentalidad es imposible. La herencia humana pesa demasiado. Los protagonistas han decidido

13 Ibid. La trama es contada según las notas del director.

suicidarse. Tras un anuncio sobre la primera bomba atómica china, los tres se juntan en el hongo atómico. Ruido y estrépito de explosión. El muchacho juega solo en la playa. ZOHOMM, SHUICK y GRRR se besan en las llamas. Las letras "el deber de todo revolucionario es hacer la revolución". Canto de anárquicos italianos, imágenes de una danza de muerte del Medioevo. Mientras el niño está en la playa se entrecorta la foto de un niño vietnamita en uniforme. En el epílogo se escucha la "Internacional", cantada con voz masculina y borracha; el equipo se va del lugar de la filmación. Pietaje de archivo – unos hombres negros abren un elefante, uno se mete dentro de la gruta del cuerpo (cementerio de los elefantes del poder). TODA LA MEMORIA DEL MUNDO está tirado en el suelo como escarabajo (cementerio de la gloria y del saber ilustrado). Delante de una pantalla cinematográfica los espectadores se paran y abandonan la función. La voz que canta la "Internacional" se hace estridente y se echa a reír.

Y en la sala real se encienden las luces antes que podamos "terminar" (¿dónde termina?) de ver el film *ORG*.

Con obvia similitud a los intentos creativos de los dadaístas y surrealistas, Birri lleva al absurdo cualquier noción tradicional de la obra artística, incluso los procedimientos configurativos y de efecto no solamente del cine sino de los medios de comunicación audiovisual como tales. Tabla rasa sui generis.

Si se califica a Fernando Birri comunmente padre o uno de los fundadores del Nuevo Cine Latinoamericano, el film *ORG* ha quedado fuera de consideración. Regía más bien, para la mayoría de los críticos, la consigna con la cual Birri se enfrentó como pionero al sistema comercializado y hegemónico de la cinematografía argentina tradicional: "por un cine nacional, realista y popular"¹⁴, programa elaborado a finales de los cincuenta. Lo que los escasos historiadores del cine de América Latina hasta ahora pasan por alto es el nexo entre la experiencia de una estética en el fondo documentalista de un cine nacionalmente comprometido (a partir de la Escuela de Santa Fe) y el llamado "cine cósmico, delirante y lumpen". *ORG*, en relación con lo creado anteriormente, se presenta como enorme y dolorosa expansión.

14 Véase "Hacia una historia oral del documental en el Cono Sur", op. cit., pp. 71, 72, 73.

Iniciado en el teatro callejero y popular en Santa Fe, educado en los arrabales del neorrealismo italiano, estremecido por los ojos de la pobreza en América Latina y dedicado a la búsqueda de una "poesía activa", Birri vivió, en el año 1963, la ruptura más radical de su vida. Tiene que renunciar como director de la Escuela Documental de Santa Fe de la Universidad Nacional del Litoral; trabajo y películas empiezan a caer bajo la represión de la censura. Las penumbras políticas vislumbraban la dictadura del general Onganía. Abandonando Birri inoficialmente la Argentina, parece que toda la América Latina se cierra ante los proyectos del cineasta de continuar sus experiencias de un cine alternativo en donde se renuevan tanto estéticas como funcionamiento social-comunicativo. Fracasa en Brasil, en México; incluso en Cuba la situación es demasiado precaria para permitirle seguir con sus planes. Asume su segundo exilio en Italia, que es muy distinto al primero, educativo y esperanzador. Se trata de un exilio total en términos de identidad. Crece el reto que hoy en día arrastra la mayor parte de los desterrados del continente: la necesidad de integrarse. Birri la palpita como una enorme atracción enajenante, ya que hay una especie de consanguinidad y Roma le permite existir como cineasta. Es a partir de estas circunstancias que se advierte un aporte nuevo a los conceptos de resistencia vigentes entre artistas y trabajadores culturales de América Latina, desarrollados como signos de autodeterminación en las décadas setenta y ochenta.

La meta bajo la cual comienzan a confluir vida y labor artística y que permite que nazca *ORG* es la de *no integrarse*. En otras palabras, mientras uno se integra en lo inmediatamente cotidiano, intenta la búsqueda de una operación iniciática y desestabilizadora. Desestabilizadora en cuanto a la corteza y la rutina cerebrales, los mecanismos del pensamiento analítico-pragmático, el mundo integralmente organizado y desencantado, los significados previamente establecidos. Iniciática, de modo que se suspenda experiencia y pensamiento desde un punto visceral ("estado delirante" insinúa el manifiesto) – "como cuando termina un sueño, una pesadilla, una catarsis, una enfermedad, una agonía, un parto"¹⁵ – estado optativo por excelencia para desatar una asociación liberada ("libre por parte de quien la

15 Fernando Birri, "Fragmentos de diario", pp. 1. 2. Archivo de Fernando Birri.

recibe, sufre, goza, usufructua, tanto como por parte de quien la provoca: acto creativo, participatorio, comunitario"¹⁶). Tal postura de resistencia no se puede calificar política ni moral, tampoco cultural, según nociones particularizadoras. Si el director de cine alemán Alexander Kluge llamó una de sus películas recientes "El ataque del presente a los tiempos restantes"¹⁷, Fernando Birri había concebido su film precisamente con vista a los ataques cardinales de esta y otra envergadura. Su sensibilidad y la riqueza de su biografía le llevan a Birri hasta tal punto que convierte un film en espacio abierto en que cabe estéticamente una anamnesia crítica de todos los tiempos.

Las estéticas de las vanguardias históricas como el dadaísmo alemán, el surrealismo francés, el futurismo italiano y la ética de Fernando Birri tienen en común los afanes de negarse a partir de un supuesto punto cero ante los marcos en los que se forman y se administran cosmovisiones. Se distinguen por el estado del mundo y de lo que se podría llamar experiencia histórica del artista. También ambivalente y productiva se revela la afinidad entre Birri y las neovanguardias de los sesenta, en cuyo contexto él sería uno de los protagonistas singularmente audaces.

Sin embargo, sus preocupaciones son más amplias. En la medida en que el argentino proclame un "cine lumpen", se autoconcebe maquiavélicamente como uno de los pobres (cineastas) de la tierra (FERMAGHORG) que con *ORG* hace tabla rasa con toda la utilería del mundo moderno. Sus escenografías terminan en mezcolanza de cartón piedra, yeso, sprayverde, papel plateado, poliesterol, telarañas de película y cualquier cantidad de mecanismos descompuestos. El cine es cosa material, pero los vestigios de las fábricas de los sueños preconfeccionados a lo largo del siglo llevan al absurdo del caos material, al fracaso de la técnica. Contra la sensación de que si el tiempo postapocalíptico se prolongara indefinitamente en el espacio, si el espacio queda igualmente desintegrado.

A través de todo eso se ha articulado una actitud tercermundista dispuesta a salvarse ante la integración en una muy ambigua modernidad: Estado de desarrollo global que es autodestructivo por las

16 Véase *ibid.*, p. 2.

17 Véase Alexander Kluge, *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (Das Drehbuch zum Film), Frankfurt am Main 1985: Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft.

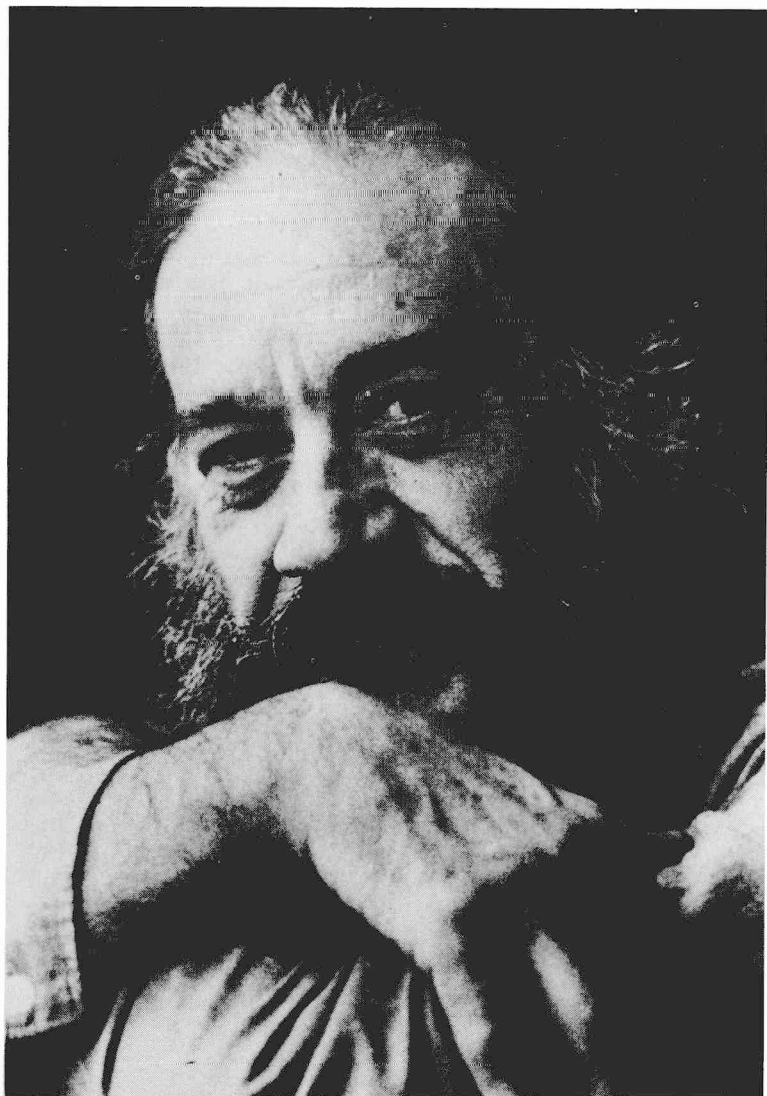
obsesiones del 'Yo' egoísta, adversario tanto de la naturaleza como del prójimo con faz humana. Pero queda por descubrir que desde el ambiguo solar de *ORG* se destila una fuerza más allá de la crítica. La conciencia hacia una "modernidad periférica" significa estéticamente que no es la historia que desaparece, sino más bien su proyecto teleológico. Se percibe una pluralidad histórica donde todo lo particularizante y antropocéntrico queda desvirtuado.

El desarrollo del mundo ha llegado a percibir de cerca la posibilidad de su fin. Fernando Birri, ya en la década del 60, se decidió a "forzar las puertas del delirio"¹⁸, a abrir plenamente las cortinas. Hacer a la gente reaccionar, asumir su increíble – tal vez horrible – diversidad, comunicarse de igual a igual ante lo absurdo omnisciente y de esta manera inventar un "nosotros comunitario"¹⁹ del cual no se excluye a nadie: ahí reside el impulso iniciático del *Cosmunismo*.

Se llama, hoy con más razón que antes, "micro-utopía".

18 Fernando Birri, "Comentarios de taller", Archivo de Fernando Birri.

19 Fernando Birri, "Carta al pintor escenógrafo portugués Henrique Ruivo", p. 3, Archivo de Fernando Birri.



Fernando Birri

Pionero y peregrino del Nuevo Cine Latinoamericano ... y forzador de las puertas de lo visionario colectivo



"El resultado total es algo que no sabría comparar a ninguna experiencia precedente de mí como espectador" (Fernando Liuzzi).

"En mi opinión, es el primer film dodecafónico de la historia del cine. Yo lo tragué como un 'viaje' formidable" (Nino Bizzarri).

"Encuentro el film excesivo" (Angelo Rossi Mori).

"No están sólo los esquemas rígidos de la razón, se intenta trascender estos esquemas y seguramente no es una forma autoritaria de tipo tradicional que te impone una interpretación sobre esto" (Giorgia De Negri).



"Querría – decía Huidobro – que las palabras trascendieran las fronteras ... me parece no sólo las palabras sino también la imagen trasciende las fronteras" (Mario Verdone).

"Me basta, qué sé yo, un minuto porque corto la película y en cada pedacito está ya un film, íntegro en sí mismo" (Elena Green).

"Es una larga metáfora ... que te reconduce a estados emocionales, a pulsaciones, a emociones inconscientes" (Giorgia De Negri).

"Es un film de una complejidad y de una riqueza perturbadoras. ... es el sueño más hermoso e importante que haya tenido" (Ida Bletter).



